



IL PENSIERO E L'ORIZZONTE

Studi in onore di Pio Colonnello

a cura di
Vincenzo Bochicchio, Silvano Facioni,
Fabrizio Palombi



 MIMESIS



FEDERICO VERCELLONE
L'ETÀ ANTIUTOPICA

1. *Non siamo mai stati postmoderni*

Interrogarsi intorno al nostro tempo è sempre anche interrogarsi intorno ai luoghi che abitiamo. Per essere un tempo, un'epoca, anche la più tragica deve essere abitabile, ed essere riconosciuta come tale dai suoi abitanti. L'antropocene, l'epoca in cui la natura è (o sembra) essersi compiutamente piegata alle esigenze umane, è anche l'epoca che, per molti versi, ha negato la sua caratteristica saliente, l'abitabilità. Per molti versi l'antropocene sembra ai suoi stessi abitanti un'epoca non circoscrivibile, forse inabitabile. È l'epoca della fine. È il tempo che produce e si nutre di anti-utopie. Anti-utopie *high and low* che intensificano ritmicamente la propria presenza via via che ci avviciniamo all'oggi. Da *Apocalypse now* sino alla *Sottile linea rossa*, da *Dylan Dog ai Sette Palazzi del Cielo* di Anselm Kiefer, abbiamo sempre più a che fare con una modernità che proietta in un futuro prossimo la propria fine per non subirla. È un immaginario saturo quello che contrassegna quest'epoca sempre più prigioniera di ironia e di angoscia, vero e proprio nutrimento dei comportamenti dei suoi abitanti. Dall'ironia all'angoscia, e dall'angoscia all'ironia si determina un unico movimento a pendolo, un'oscillazione complementare nei suoi esiti, sintetizzabili nella dissoluzione del futuro nella sua portata progettuale. È ancora il tempo messianico quello che campeggia, ma rovesciato quanto al suo orizzonte di senso: la fine non è più il *telos* agognato, lo spegnersi del tempo nella sua rigenerazione, ma un'immane implosione. Dell'antica idea della fine come *il fine* resta solo, costantemente proiettata sul piano dell'immaginario, l'esorcizzazione dell'angoscia. Un tempo orientato verso la propria implosione quasi a volerla esorcizzare, tutto inteso a evocare, invece del Messia, un'utopia distopica come agognato collasso dell'ansia che la percorre.

2. Una modernità davvero secolarizzata?

L'esito della modernità è dunque, per un certo verso, l'opposto di quella vocazione secolarizzante che sembra contraddistinguere molte teorie della modernità che potremmo definire "classica". È fin troppo noto che la secolarizzazione ha prodotto degli esiti inaspettati, facendo rinascere quella che Hans Joas ha definito *Die Macht des Heiligen*, la potenza del sacro¹. Accanto e in concomitanza con questo passo è sorto qualcosa come un cambiamento del capitalismo e del suo modo di essere: esso è divenuto una forma di vita, e lo ha fatto estetizzandosi². Questo, naturalmente, contraddice per molti versi il paradigma marxiano dell'alienazione.

Un crogiolo quanto mai intenso di motivazioni percorre la modernità e i suoi sviluppi dopo che il dibattito sul postmoderno sembra essersi riavviato, proprio quando sembrava che la questione fosse chiusa definitivamente. Per riprendere e parafrasare il titolo e la tesi di un libro famoso di Bruno Latour³, potremmo dire che *non siamo mai stati postmoderni*. La modernità in realtà non si è mai interrotta, con tutte le sue aspirazioni emancipative ecc., ma semmai è andata in crisi. A ben vedere tutto il dibattito sulla postmodernità appartiene in fondo alla crisi della modernità stessa. Il postmoderno, con l'idea di fine della storia, di fine di un racconto lineare sullo sviluppo del nostro tempo che consenta di costruire una ponte tra presente e passato, con l'idea di una molteplicità di stili che edificano il tessuto comune della società e della convivenza sociale, che si miscelano in un presente privo di futuro, che tutto agglutina nell'*hic et nunc*, non è in realtà un'altra cosa rispetto al moderno, ma semplicemente un suo collasso. D'altra parte l'idea di una fine della storia, preconizzata da Fukuyama, non a caso sorge e si congiunge con una mentalità conservatrice⁴. L'immaginario distopico, come avremo modo di vedere meglio oltre, fa parte di questa *rêverie* conservatrice. La modernità ora non accelera più, non è più il tempo laico, illuminista e messianico insieme, votato a una fine

1 Cfr. H. Joas, *Die Macht des Heiligen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2017.

2 Cfr. innanzi tutto a questo proposito G. Boehme, *Ästhetischer Kapitalismus*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2016.

3 Cfr. B. Latour, *Non siamo mai stati moderni*, Milano, Elèuthera, 2015; Id., *La sfida di Gaia*, Mimesis, Milano-Udine 2020.

4 F. Fukuyama, *La fine della storia e l'ultimo uomo*, Utet, Milano 2020.

redentrica e rigeneratrice. È bensì il tempo fermo, stagnante e ubiquo in cui ancora ci troviamo a vivere. Quello nel quale avvengono sincronicamente una quantità esorbitante di avvenimenti senza che sia possibile metterli tutti in fila per cercare di dare loro un senso. La postmodernità è l'epoca paradossale che ha messo in questione la capacità del tempo stesso di mettere ordine, di essere un vettore di senso. Al contempo è l'età che ha cancellato la dissimmetria nel tempo storico. Quella presenza incoativa del passato nel presente, quella dissimmetria del tempo che innesta, come mostrò Bloch, la funzione utopica. È l'implosione della *Moderne* che aveva fatto del futuro il proprio vettore di senso. Il caos non significa qui, come per i romantici tedeschi, l'inizio di tutto ma la sua fine⁵.

Il postmoderno sviluppa così, a ben vedere, uno sguardo subdolo: dietro la pacificazione con il mondo e la fine delle utopie alligna minacciosa l'antiutopia, il presagio della fine ormai imminente. Postmoderna è la più compiuta dismissione dell'identità messianica del Moderno a favore di quello che Nietzsche, in *Così parlò Zarathustra*, ha definito "l'ultimo uomo". Il postmoderno apre così a una crisi di identità generale che coinvolge insieme l'epoca e il suo senso e così pure i suoi principi di legittimità e fondatezza. C'è una patina di indeterminazione nel postmoderno, con la sua pluralità di atteggiamenti e di stili, che rinvia a un'atmosfera estetizzante di questo tempo.

Spesso non è poi così chiaro cosa davvero estetismo significhi, quali siano i suoi motivi generatori sui quali tra breve ci si soffermerà. Dietro l'estetismo c'è molto più che l'estetismo, e si annidano accanto e innestati su quelli estetici, problemi politici e, più in generale, sociali del massimo rilievo. Quando si parla di un'inclinazione estetistica – per tornare a quanto sopra si diceva – si parla anche di una trasformazione dell'idea della fine e del fine: se l'Occidente è stato a lungo dominato e addirittura divorato dal desiderio della fine, come testimonia l'ansia messianica dei primi secoli del cristianesimo, ora tutto sembra essersi rovesciato⁶. In luogo dell'an-

5 Mi permetto di rimandare, a questo proposito, al mio saggio *Caos e morfogenesi nel romanticismo tedesco*, in F. Vercellone, *Morfologie del moderno*, Il Melangolo, Genova 2006.

6 Per quanto riguarda la vicenda messianica e il suo senso cfr. naturalmente J. Taubes, *Escatologia occidentale*, Quodlibet, Roma 2019.

sia della fine e del ritorno del Messia si è venuto inserendo l'opposto: il timore panico della fine imminente che rovescia lo schema messianico, e fa dell'utopia un'anti-utopia. Il passaggio attraverso le anti-utopie è consustanziale alla modernità e alla sua fine. È parte costitutiva del suo immaginario compiaciutamente negativo. Costituisce quasi una chiosa e una sorta di pendant oppositivo, un po' come il libro dell'Apocalisse nei confronti di quello della *Genesi*, per tornare alle radici messianiche del Moderno⁷. La fine incombente viene dal noto che si è fatto ignoto, dal mostro che è in noi e che emerge improvvisamente in una teoria infinita di personaggi che vanno da Frankenstein a Dylan Dog⁸. Il fatto che questa fine sia totale e irredimibile evoca per altro, per contrasto, la fine agognata dei primi secoli cristiani.

La fine terrorizzante, tuttavia evocata come sospensione dell'angoscia, evoca per parte sua il freno. È così che la modernità anti-utopica richiama il *katechon*, il potere che frena evocato da Paolo in *2Ts* 2,6-7, senza riuscire a crearlo, tanto quanto il messianismo, che genera la modernità stessa, evoca la fine come compimento. L'orrore senza fine rispetto a un finale che non c'è se non come dissoluzione prende infine il posto della fine agognata dalla speranza messianica ereditata dalla modernità nascente, quella che il primo romanticismo tedesco incarna, come una gemma, nella forma più pura. Quello cui il nostro tempo ci ha sempre più abituati è un rovesciamento dell'idea di fine: esso perde qualsiasi connotazione teologico-messianica per divenire il simbolo della catastrofe incombente. I sogni anti-utopici non sono semplicemente sintomi di un'età in crisi, bensì hanno una precisa funzionalità nell'ambito di questa crisi supposta o reale. Il sogno apocalittico non è venuto del tutto meno nella nostra storia, esso ha semplicemente cambiato radicalmente di segno manifestandosi (anche) come desiderio della fine che placa l'angoscia per il futuro. È importantissimo poi, in questo contesto, chiarire un equivoco che attraversa tutto questo ragionamento: l'ansia per la fine evocata e temuta, il timore panico per la scomparsa del mondo è in realtà un'ansia per la *nostra*

7 Cfr. E. Behler, *Unendliche Perfektibilität Europäische Romantik und französische Revolution*, Schönningh, Paderborn-München 1989.

8 Cfr. a questo proposito J.-P. Dupuy, *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain*, Seuil, Paris 2002.

fine. Un punto di vista antropico si fa strada in questi pensieri catastrofici, che è insieme ideologico e vagamente comico. In breve, e per esprimerci molto semplicemente, l'ansia per la fine del mondo esprime il timore per il destino della specie umana e della sua vita su questa terra, e non riguarda affatto, a ben vedere, la fine della vita sul pianeta, e neppure, naturalmente, la fine del pianeta. L'ansia per la fine totale amplifica in chiave cosmica qualcosa che, a ben vedere, è ben circostanziato. Soltanto sottolineando che la fine del mondo è in realtà la nostra fine si mette alla scoperta il versante propriamente etico della questione che altrimenti resterebbe celato. Soltanto mettendo in chiaro questo versante si può rovesciare il discorso, liberarlo dal suo velo ideologico per dirci quanto è inaspettatamente semplice, e cioè che è in gioco la nostra responsabilità nei confronti del pianeta, la responsabilità nei confronti del nostro futuro. Rispetto allo stato generale di una cultura questo ha un significato evidentemente notevolissimo dal punto di vista etico e politico e ci evita di rimanere irretiti dalla fascinazione vertiginosa dell'utopia negativa.

3. *Eстетizzazione*

Cos'è dunque l'estetizzazione? È spesso evocata dando quasi per scontato il significato del termine. Coincide, a ben vedere, con un modificarsi dell'orientamento dello sguardo. Va detto innanzi tutto che abbiamo a che fare con un'epoca che ha sempre più enfatizzato la funzione dello sguardo nella sua portata indagatrice e illuminante, che non ammette ombre – come ha mostrato Victor Stoichita in *Effetto Sherlock* – sino a produrre una sorta di realtà a struttura retinica, fondata su di uno sguardo che esplora, scopre e desidera. Il primato dello sguardo trascina con sé l'organizzazione di tutti gli altri sensi, tutto compreso, cui tradizionalmente viene affidata l'esperienza del reale inteso quale attrito e resistenza. L'orientamento dello sguardo, quella che verrebbe da definire l'ocularizzazione della realtà, è divenuto così una premessa e una conseguenza della nostra organizzazione sociale e culturale. Sarebbe del tutto travisante, com'è avvenuto in una lunga tradizione che va da Debord a Baudrillard, passando per *Truman Show*, intendere quest'esperienza come se fossimo sotto l'effetto di una smaterializzazione illusionistica e ide-

ologica della realtà. La cui performatività e potenza è del tutto certificata. Si potrebbe piuttosto affermare che abbiamo un passaggio della realtà dalla sua consistenza fisica a una consistenza diversa, di natura psichica, quale ci viene trasmessa di continuo dai nuovi media. Lo sguardo attiva il desiderio proprio in quanto allontana l'oggetto e la soddisfazione del possesso viene così rinviata. Questo enfatizza nuovamente il desiderio in un meccanismo nevroticamente reiterato. L'estetizzazione coincide così con quella ocularizzazione dell'esperienza che trasforma la qualità di quest'ultima rendendola, *à la lettre*, mono-senso o a senso unico, e indirizzandoci verso l'attuale regime degli sguardi, cioè verso quella che si è definita la civiltà dell'immagine. Che non nasce dunque dal nulla ma da una modificazione della e nella strutturazione dei bisogni umani, che è al tempo stesso la premessa e l'esito di una modificazione radicale della qualità della produzione capitalistica, da quello che Gernot Böhme ha definito *capitalismo estetico*⁹. Abbiamo a che fare con un universo nel quale la merce è venuta estetizzandosi, mentre lo sguardo su quest'ultima si carica di un'aspettativa di soddisfazione a distanza, più o meno lontanamente sessualizzate, che carica l'immagine di aspettative di soddisfazione e felicità indipendenti dal suo uso¹⁰. Non c'è forse opera d'arte più significativa a questo proposito dell'ultima di Marcel Duchamp, *Étant donnés*, alla quale lavorò più di vent'anni, un'opera a suo modo grandiosa e davvero diagnostica che riflette su quella fine dell'arte o dell'oggetto artistico, denunciata clamorosamente da *Fountain*, approfondendo decisamente l'analisi rispetto all'aspetto derisorio e divertito del gesto preparato per la mostra della *Society for Independent Artist*. In *Étant donnés* Duchamp assevera ulteriormente che lo spazio estetico è divenuto quello della realtà. Ma al tempo stesso mostra che la realtà non è più "quella di una volta" – con buona pace dei nostalgici del "nuovo realismo". "Il mondo vero", per riprendere la famosa espressione di Nietzsche che ha suscitato tante inutili polemiche, non "è diventato favola" o illusione, ma ha assunto una consistenza e performatività nuove su di un piano che privilegia il primato dell'occhio su quello del tatto. Duchamp lo fa con un effetto shock (per l'epoca) con *Fountain*, proponendo

9 Cfr. G. Böhme, *Ästhetischer Kapitalismus*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2016.

10 Cfr. su questo la critica di G. Boehme alla *Warenaesthetik* di Wolfgang Haug (Ivi, pp. 31-39).

il famoso orinatoio in un contesto espositivo, e meditatamente con *Étant donnés* che rappresenta quasi una meta-riflessione sullo stato dell'arte che si inoltra in uno spazio speculativo decisamente metafisico. Quest'opera, nota poco meno della precedente, costituisce una sorta di ideale *pendant* e compimento di *Fountain*: colloca lo spettatore dinanzi al pertugio di una porta, dalla quale è proiettato, con uno sguardo obbligato, su di una scena insieme raccapricciante e oscena, quella di una donna (una bambola di gomma) presumibilmente assassinata e ancora sanguinante, che si profila nuda tra gli sterpi con i genitali in primo piano. L'orientamento dello sguardo – che cita ironicamente la finestra albertiana principio di ogni realtà *quae fictio*¹¹ – è qui forzosamente omologato, si posa obbligato su una realtà contraddittoria, ripugnante ma anche segretamente attraente e del tutto privata e in qualche modo seducente per la sua natura segreta, che suscita dunque sentimenti contraddittori e promiscui, riuscendo insieme oscena e ripugnante. È uno sguardo che si polarizza e che vive in solitudine, che arretra e che insieme vorrebbe avvicinare e avvicinarsi, che si traduce in desiderio di vedere, e in un'inclinazione segreta, privata e intima che incrocia i profili del *voyeur* e quello del detective. È un movimento ironico e un vero svelamento quello che viene messo in opera. Lo sguardo intimo è diventato pubblico e indagatore, e lo sguardo pubblico si è fatto intimo. Ciò avviene in quanto la sfera pubblica, come avviene anche con i grandi collezionisti, si confonde con il desiderio più intimo, con la curiosità di vedere senza essere visto all'interno di uno spazio che per altro è solo visivo, ed impossibile poi da percorrere davvero.

Tornando al capitalismo estetico, la merce, già da sempre estetizzata a partire dalle sue confezioni, ripete oggi enfaticamente il movimento di avvicinamento e distanziamento osservato e quasi esemplificato da Duchamp, quasi a suggellare l'*iter* nell'estetizzazione. Ciò avviene in quanto si ha sempre più a che fare con merci che sono connotazioni e amplificazioni dell'io, quasi certificati di un'identità amplificata, come avviene esemplarmente con la moda e con il lusso. L'estetizzazione si innesta e quasi si ingrana sul desiderio del soggetto: ne enfatizza ed esalta il desiderio di amplificazione dell'io che si rinnova in una contemplazione molto inte-

11 Cfr. sul tema S. Poggi. *Il colore e l'ombra. La Trasparenza da Aristotele a Cézanne*, Il Mulino, Bologna 2019.

ressata e competitiva. È un paradossale ma totale rovesciamento della coscienza estetica kantiana che parla – com'è ben noto – di un piacere senza interesse. In questo caso il piacere, pur essendo alieno da ogni contatto con l'oggetto, è invece, proprio per questo, pieno di interesse. La distanza è condizione non solo del desiderio ma anche del suo appagamento. È in atto, in questi processi, che per altro non sono semplicemente legati alle tecnologie attuali, ma si preparano da secoli, già per esempio dalla *camera obscura*¹², una sorta di omologazione degli sguardi connessa al fatto che sono tutti orientati forzosamente sullo stesso fuoco, tutti congiunti nello stesso occhio desiderante e omologante. In quanto tale competitivo poiché sempre rivolto sullo stesso obiettivo passando di soggetto in soggetto. È un fenomeno che le tecnologie contemporanee ripetono ai più diversi livelli, per esempio anche con i video giochi che centrano sempre la prospettiva dello sguardo. Si è in breve definito un luogo degli sguardi, una comunità desiderante che sostituisce sempre più, nel nostro mondo, la *societas umana*, la *Gesellschaft*, la comunità democratica di rousseauiana memoria. Si è, in breve, interrotta quella comunità degli sguardi che istituisce – secondo quanto ha mostrato Marie José Mondzain – la democrazia. Legandosi in modo unilaterale all'evidenza, l'immagine perde il suo *logos* deposto nella relazione dell'*imago* con l'invisibile, e decade in una totale quasi pornografica evidenza, come ha rilevato Marie-José Mondzain¹³.

Non si deve condividere il visibile ma l'invisibile. Scrive Mondzain in *Lo scambio degli sguardi*:

È sempre sulla definizione di ciò che non può essere raffigurato e sulla sua iscrizione che si gioca il giudizio e la scelta, che si giocano l'idea di vita, morte e libertà all'interno di una cultura. Vedere insieme non è condividere una visione perché nessuno vedrà mai ciò che vede un altro. Vedere insieme è condividere l'invisibilità di un senso.

12 Cfr. O. Breidbach, K. Klinger, M. Müller, *Camera obscura. Die Dunkelkammer in Ihrer historischen Entwicklung*, F. Steiner, Stuttgart 2013.

13 Cfr. M-J. Mondzain, *L'immagine che uccide. La violenza come spettacolo dalla Torri gemelle*, Dehoniane, Bologna 2017, e, per quanto riguarda la relazione immagine/invisibile quale si configura nella tradizione bizantina mantenendo un significato importante nel mondo contemporaneo, Id., *Image, icône, économie: les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Seuil, Paris 1996.

La condivisione patica è una questione politica che richiede la costruzione comune di uno sguardo critico. Così si apre il campo di un commercio critico degli sguardi¹⁴.

4. *La democrazia e la comunità del desiderio*

La comunità desiderante che qui viene a prender forma invece della *societas* democratica modifica profondamente i connotati e i contenuti della prima laddove: a) fissa lo sguardo su di un *visibile visibile* e non su di un *visibile invisibile*; b) è una società essenzialmente asimmetrica. Essa infatti non fonda il proprio essere sulla comunità astratta che si realizza nel corpo sovrano – comunità, giusta l'ipotesi di Cassirer a proposito di Rousseau¹⁵, che non dipende dalle caratteristiche fisiche o psicologiche dei propri membri, ma costituisce un'astrazione votata a renderli partecipi, al di là di ogni asimmetria e differenza tra di essi, di un unico corpo sovrano. È il principio della simmetria astratta tra individui concreti quella che fonda l'umanesimo del discorso democratico, l'idea di una valenza ideale dei soggetti tutti simmetrici ed eguali fra loro, quantomeno in un certo contesto, nel loro costituirsi come corpo sovrano, dunque nell'ambito della decisione politica. Quella che è venuta sorgendo non è una società di soggetti idealmente eguali fra loro. Idealmente infatti il soggetto democratico replica il modello classico¹⁶. Egli è in altri termini un individuo di principio, dunque idealmente eguale agli altri, laddove la sua idealità è custodita, sul piano estetico, dal nudo, cioè da una presupposta eguaglianza degli uomini tra loro che precede ogni processo culturale e in fondo lo ispira inoculandogli l'ideale di un'uguaglianza di principio e da realizzarsi. Quella in cui viviamo è al contrario una società tendenzialmente asimmetrica e idiosincratica connessa ai luoghi del proprio desiderio, come tali autentici per quanto inautentici, per quanto fittizi o addirittura inesistenti essi possano essere. Quando mai si potrà negare l'autenticità di un desiderio? Per altro il soggetto realizza un sogno di Rousseau: è cioè davvero ciò che sente. È finalmente autentico. Ma è così in

14 J.-M. Mondzain, *Il commercio degli sguardi*, Medusa, Milano 2011, p. 38.

15 Cfr. E. Cassirer, *Rousseau*, Castelvecchi, Firenze 2015.

16 Come rileva anche H. Bredekamp in relazione al caso del centro di Berlino, in *Berlino città mediterranea*, a cura di F. Vercellone, Cortina, Milano 2019.

modo paradossale, coltivando l'ineguagliabile, il lusso per esempio. Il soggetto non è più ciò che è, ammesso che mai lo sia stato, bensì ciò che desidera essere e possedere. Basti pensare – come già sopra si osservava – a fenomeni opposti, come il lusso e il tatuaggio, che sono usciti rafforzati dalle crisi degli ultimi decenni. In entrambi i casi abbiamo a che fare con l'insorgere di soggetti idiosincratici, che vogliono essere a tutti i costi solo se stessi, a tutti gli effetti incomparabili. All'uguaglianza cristiana e illuministica è venuto così sostituendosi come *leitmotiv* e valore-guida l'autenticità. Non c'è idealità che resista in questo quadro: i simboli ideali e trascendenti di un'umanità universale svaniscono per lasciare spazio a un'umanità variegata e idiosincratica che si veste dei propri simboli o addirittura li incarna destituendoli di ogni portata trascendente. È il caso di quei ragazzi che in una calda estate portavano una t-shirt che recava una scritta derivante da *Così parlò Zarathustra*: “bisogna coltivare il caos dentro di voi per generare una stella”.

Se si volesse descrivere un'ontologia del populismo, essa dovrebbe necessariamente passare da queste articolazioni e dalle loro modificazioni attuali indotte da quello che, per esprimersi in termini molto sintetici, è stato definito “capitalismo estetico” connesso a una produzione che enfatizza il significato dell'identità e dell'autoriconoscimento del soggetto nella sua relativa incomparabilità. È dunque un soggetto tendenzialmente aggressivo, che tende a escludere l'altro. Riscopre se stesso nei propri desideri molto più che nei propri bisogni, e vuole che essi vengano riconosciuti come autentici, veri riflessi dell'Io. Questa spinta riconduce a luoghi e sogni aviti, noti o ignoti, promesse di un desiderio nostalgico che riscopre i propri passati come luoghi abitati da un'instinguibile nostalgia. Lo sguardo rivolto a ciò che fu rassicura, e rovescia sul presente un sentimento uniformemente malinconico. È un'età del *revival* che popola tecnologicamente il presente del proprio passato. È un'età, questa nostra, che verrebbe da definire come quella del fondamento nudo, visibile, eppure, proprio per ciò davvero poco consistente. Che ha un luogo e un *ubi consistam* pericolanti racchiusi nella comunità desiderante, che ha sostituito la figura antica del corpo sovrano.